

JERZY GROTOWSKI

Teatru și ritual
Scrieri esențiale

Traducere din limba poloneză

VASILE MOGA

Prefață

GEORGE BANU

NEMIRA

TEXTE
DIN ANII 1965–1969

SPRE UN TEATRU SĂRAC

1

„Care sunt sursele de inspirație ale experimentelor dumneavoastră teatrale?“ Mereu mi se pun astfel de întrebări și trebuie să mărturisesc că ele îmi provoacă un gest de saturație și iritare. Prin „spectacol experimental“ se înțelege de obicei o acțiune marginală, care, în orice caz, încearcă să ia totul de la început pentru a realiza „ceva nou“. De cele mai multe ori se ajunge la o piesă ori la o scenografie în pas cu moda, care utilizează curentele actuale din domeniul plasticii (expresionism abstract, tașism etc.), al muzicii considerate moderne (cum ar fi muzica electronică sau cea concretă), în timp ce actorii se mișcă în toată această compoziție într-un mod oarecum independent, bazându-se pe propriile tipare, îmbogățite, eventual, cu stereotipuri de cabaret sau cu clownerii. Știu despre ce este vorba, am practicat așa ceva. Dar eforturile noastre sunt orientate într-o altă direcție. În primul rând, noi dorim să ne eliberăm de eclecticism, de tendința de a trata teatrul ca pe un fel de colaj compus din

diferite discipline, cu alte cuvinte urmărim să precizăm ce anume contribuie la diferențierea teatrului de celelalte genuri de spectacol, ce anume nu poate fi copiat, nici imitat de ele. În al doilea rând, eforturile noastre se concentrează în jurul a ceea ce considerăm că este **esența teatrului ca artă**, și anume în jurul relației spectator-actor și al **tehnicii de transpunere sufletească și de compoziție de care dispune actorul**, iar aceste eforturi au toate caracteristicile unor cercetări pe termen lung.

Ar fi mai simplu să vorbim despre tradiția acestui tip de activitate decât despre niște surse concrete de inspirație. Eu mi-am făcut ucenicia la școala lui Stanislavski și lui îmi datorez acest interes metodic pentru tot ceea ce înseamnă arta actorului. Într-o anumită măsură, el e fără îndoială modelul meu de personalitate, pentru tenacitatea căutărilor sale, pentru reînnoirea sistematică a felului de a vedea lucrurile și pentru polemica practic neîntreruptă cu cel care a fost el însuși în etapa anterioară. Stanislavski e cel care a știut să pună întrebările cheie din domeniul metodicii. Numai că răspunsurile noastre la aceste întrebări se distanțează de Stanislavski, în multe cazuri ele situându-se chiar la polul opus.

În măsura posibilităților de care dispunem, ne-am străduit să ne familiarizăm cu principalele direcții de formare a actorului în Europa, dar și pe alte continente. Demne de atenție ni s-au părut în special exercițiile de ritm ale lui Dullin¹, cercetările

¹ Dullin, Charles (1885–1949) – actor, regizor și director de teatru francez. În 1922, Dullin și-a creat propriul teatru, „L’Atelier”. Pedagog iscusit, el s-a inspirat atât din tradițiile japoneze, cât și din commedia dell’arte, respectiv din

efectuate de Delsarte¹ în legătură cu reacțiile centrifuge și centripete din comportamentul uman, ale lui Stanislavski din domeniul „acțiunilor fizice“, antrenamentul biomecanic al lui Meyerhold², ca și încercările efectuate de Vahtangov³ de a conecta acest gen de expresivitate externă la valorile școlii lui Stanislavski. Ne-au interesat metodele de instruire și, mai ales, modul în care se antrenează actorii în teatrul oriental, spre exemplu la Opera din Pekin, în teatrul indian Kathakali⁴ sau în

teatrul elisabetan, având drept preocupare fundamentală respectarea textului. A influențat mai multe generații de actori și regizori (n. tr.).

¹ Delsarte, François-Alexandre-Nicolas-Chéri (1811–1871) – cântăreț, pedagog și teoretician al mișcării. Absolvent al Conservatorului din Paris și apoi tenor la Opéra Comique, își pierde vocea și se vede obligat să-și impună o intensă muncă de reeducare, ceea ce îl duce la elaborarea unei pedagogii experimentale aplicabile mai ales în dansul modern și în general în artele spectacolului viu (n. tr.).

² Meyerhold, Vsevolod Emilevici (născut Karl Kazimir Theodor Meyerhold) (1874–1940) – actor, teoretician, regizor și director de teatru din Rusia, cofondator al Teatrului de Artă din Moscova. A combătut cu vehemență principiile formalismului teatral, promovând în schimb constructivismul scenic. Metodele sale în teatru sunt total opuse ideilor lui Stanislavski, dar și realismului socialist, atitudine pentru care a fost întemnițat, torturat, condamnat la moarte prin împușcare și executat în 1940. A fost însă total reabilitat postum în 1955 (n. tr.).

³ Vahtangov, Evgheni Bogratiانovici (1883–1922) – actor și regizor de teatru rus. Urmează cursuri de artă dramatică la Moscova și îmbrățișează cu entuziasm ideile lui Stanislavski. Devine actor în 1911. În 1917 aderă cu aceeași convingere la ideologia comunistă și, în 1919, devine șeful secției de regie teatrală din cadrul Comisariatului Poporului pentru Educație (n. tr.).

⁴ Kathakali (*katha*–istorie, *kali*–joc,) este o formă de teatru dansat originară din sudul Indiei. Kathakali este rezultatul combinării a cinci discipline artistice: dicția, dansul, interpretarea, cântecul și acompaniamentul instrumental, la care se adaugă un machiaj și costume foarte elaborate. Acest gen de manifestare

teatrul japonez Nō¹. Și am putea continua cu alte nume și sisteme teatrale. Numai că metoda pe care o elaborăm noi nu reprezintă un colaj alcătuit din formule împrumutate din diferite surse, chiar dacă uneori utilizăm elemente care provin din sisteme străine, după ce, desigur, le-am adaptat și le-am prelucrat. Esența acestei metode constă în faptul că în cadrul ei nu încercăm să-i formăm actorului niște abilități anume, nici să-l ajutăm să-și construiască vreun așa-numit „arsenal de mijloace“. Nu practicăm o formulă deductivă care să exploateze o sumă de priceperi. Aici totul se concentrează pe procesul care are loc în sufletul actorului, proces care se caracterizează prin radicalism, printr-o dezgolare totală, prin dezvăluirea a tot ce are el mai intim – nu la modul egotist, încurajând tendința de a se complăce în propriile trăiri, ci dimpotrivă – printr-un act de dăruire de sine. Este vorba de tehnica „transei“ și a integrării tuturor puterilor spirituale și fizice ale actorului care, supraalimentate din sfera intim-instinctuală, duc la „transluminare“.

Metoda formării actorului în acest teatru își propune nu să-l învețe ceva, ci să-l învețe cum să elimine obstacolele pe care propriul său organism i le poate crea în procesul de transpunere sufltească. Organismul actorului trebuie să se debaraseze de

artistică își propune să reconstituie diferite episoade din *Mahabharata*, *Ramayana* sau din viața lui Krișna (n. tr.).

¹ Nō este o formă de teatru tradițional japonez care își are originea în ritualurile budiste. În acest gen de teatru actorul capătă valențe sacerdotale, fiind un mijlocitor între zei și oameni. Decorurile sunt reduse până la austeritate, scoțând și mai mult în evidență frumusețea și bogăția costumelor; limbajul, chiar dacă nu în totalitate poetic, este atent controlat, ca și gestică (n. tr.).

orice împotrivire față de procesul de transpunere interioară și acest lucru trebuie făcut astfel încât să nu existe, practic, nicio diferență de timp între impulsul interior și gestul exterior, în așa fel încât impulsul în sine să fie una cu reacția fizică; cu alte cuvinte, trupul trebuie să fie ca nimic, făcut scrum, iar spectatorul să aibă în fața ochilor doar desfășurarea vizibilă a unor impulsuri spirituale.

Din acest punct de vedere metoda noastră este o *via negativa*: nu însumarea unor abilități, ci eliminarea blocajelor.

La drept vorbind, s-ar putea afirma că, în sine, procesul de transpunere sufletească a actorului în cadrul acestei metode reprezintă o abilitate, dar n-ar fi foarte exact. Pentru că acest proces se sustrage oricărui demers de învățare. Ani întregi de muncă și de exerciții de încălzire special concepute (care doar în parte reprezintă un antrenament fizico-plastic sau vocal, pentru că în esență totul are ca scop să conducă la modul corect de concentrare) permit uneori actorului să descopere în sine însuși începutul procesului și atunci, cu atenția corespunzătoare, este posibilă cultivarea a ceea ce a fost adus la viață. Procesul despre care vorbim, deși presupune concentrare, încredere, deschidere, dacă nu chiar identificare cu acțiunea, nu este ceva voluntar. El este legat de o stare de pasivitate (disponibilitate pasivă pentru realizarea unei partituri active), de o atitudine psihică în care nu „se vrea realizarea unei acțiuni“, ci, parcă, mai degrabă „se renunță la inacțiune“.

În acest teatru majoritatea actorilor se află în etapa de verificare și orientare în legătură cu posibilitatea inițierii unui astfel de proces. Activitatea lor cotidiană nu se concentrează

asupra tehnicii de transpunere sufletească, ci asupra compoziției rolului, asupra construcției formei, asupra partiturii semnelor, pe scurt – asupra a ceea ce noi numim fără nicio rețineră „artificiu“. Tehnica interioară a actorului și „artificiul“ (articularea rolului în semne) nu se exclud reciproc. În ciuda a ceea ce se crede în mod obișnuit, considerăm că procesul de transpunere sufletească, în măsura în care nu este însoțit de o articulare formală, de disciplină, de structurarea rolului, va eșua în diformitate.

Și invers, considerăm compoziția rolului un fel de sistem de semne care depășesc naturalul obișnuit (un mod de a masca adevărul) și dau în vileag ceea ce se ascunde în spatele acestor reacții (cu alte cuvinte, demască felul comun de a vedea lucrurile și scot în evidență antinomiile care dăinuie în reacțiile umane), **directionează** către procesul de transpunere sufletească și nu-l limitează. Pentru ochiul unui observator obiectiv, în momentul unui șoc psihic provocat de frică, de un eveniment care-i pune viața în pericol sau de o bucurie extremă, omul nu se comportă în mod „normal“, ci „altfel“, „artificial“. Un om aflat într-o stare de maxim sufletesc, de extremă solicitare sufletească începe să facă semne, să danseze, să vorbească articulând cuvintele într-un anumit ritm, să cânte: **semnul**, și nu **naturalul cotidian** reprezintă modul nostru elementar de exprimare. Și, în sfârșit: între procesul de transpunere interioară și formă se stabilește o relație de tensiune reciprocă, aceasta dând mai multă anvergură ambilor factori menționați; forma este un fel de zăbală, iar procesul de transpunere

sufletească joacă rolul animalului care se smucește în frâu, încercând să se elibereze în favoarea reacțiilor spontane.

De asemenea, în domeniul tehnicii formale nu tindem spre **acumularea** de semne (așa cum se întâmplă în teatrul oriental, în care se repetă aceleași semne), ci spre **distilarea** semnelor din masa impulsurilor umane naturale, prin scădere, adică prin eliminarea a tot ceea ce reprezintă un lest cu care comportamentul cotidian împovărează impulsul pur. Chiar și în domeniul **contradicțiilor** (între gest și voce, între voce și cuvânt, între cuvânt și idee, între voință și gestul reflex etc.) eșafodajul lor ascuns se distilează în mod cvasiartificial; așadar și în acest caz avem de-a face cu o *via negativa*, dar la un nivel mai redus.

2

E dificil pentru o persoană să facă diferența între ceea ce reprezintă întru câtva structura propriei sale imaginații și programul pe care și l-a propus în mod conștient. Destul de frecvent am fost întrebat, spre exemplu, dacă anumite elemente din spectacolele noastre care trimit spre teatrul medieval sunt rezultatul reorientării noastre intenționate spre „origini“, spre teatrul ritual etc. La o asemenea întrebare nu există un răspuns tranșant. Într-adevăr, în etapa conștienței creatoare în care ne aflăm în clipa de față, problema mitului, a „originii“, a situațiilor umane elementare are o importanță lesne de înțeles. Numai că ea nu este rezultatul vreunei filosofii planificate a artei, ci al practicii artistice, este consecința dreptului la cuvânt pe care

trebuie să-l acordăm legilor cvasiobiective ale meseriei. Și, în acest sens, m-aș declara de acord cu Sartre când spune că „orice tehnică duce la metafizică“.

Nu mi-a fost ușor să înțeleg și am cunoscut mulți ani de frământări între tentația practicii și cea a principiilor primite de-a gata. Unul dintre primii care mi-au atras atenția asupra acestui lucru, dacă nu chiar primul, a fost criticul, prietenul și, într-un fel, recenzentul meu personal, Ludwik Flaszen, care a formulat – într-o formă destul de drastică – ideea că în spectacolele mele ceea ce se naște spontan, din structura internă a artei teatrale, scoate la lumină noi perspective, pe când ceea ce concep ca teză trădează mai degrabă faptul că nu intelectul, ci alte ipostaze ale personalității joacă un rol mai important. Apoi, tot observând, mi-am dat seama că spectacolele mele sunt cele care provoacă, de fapt, conștientizarea, și nu că ele ar fi rezultatul unei conștiențe apriorice și, mai ales, începând cu anii 1960-1961, concentrându-mă asupra metodicii, n-am făcut decât să arăt că formula lui Sartre are o anumită aplicabilitate.

Și astfel încercarea mea ca prin intermediul practicii să găsesc răspuns la întrebările pe care mi le puneam cam de la început – Ce este teatrul? În ce constă specificitatea lui? Care sunt elementele din teatru care nu pot fi dublate de film și televiziune? – m-a ajutat ca în timp să-mi cristalizez două idei precise: în primul rând, aceea de teatru sărac, iar în al doilea rând că spectacolul este un act de transgresie.

N-aș vrea să intru în detalii în legătură cu aceste două aspecte ale modului nostru de a înțelege teatrul. În orice caz, prin eliminarea treptată din spectacol a tot ce se poate elimina,

ne-am convins, oarecum experimental, că teatrul poate exista și fără machiaj, fără costume autonome, fără scenografie, fără scenă izolată de public, fără jocuri de lumini, fără fundal muzical etc. Dar nu poate exista dacă lipsește relația actor-spectator, legătura directă, evidentă, „vie“ cu publicul. Teoretic, acesta este un adevăr arhicunoscut. Dar, analizat practic, el scoate în evidență consecințe excepționale. Și este pusă astfel sub semnul întrebării imaginea teatrului ca sinteză a mai multor discipline creatoare, și anume: literatură, arte plastice, pictură, arhitectură, jocuri de lumini, actorie (totul sub bagheta unui regizor); teoria „teatrului ca sinteză“ duce, de fapt, la consolidarea teatrului dominant – pe care l-am numi fără niciun fel de reținere „teatrul bogat“ –, accentuând însă și mai mult laturile lui slabe.

Ce este teatrul bogat? Este o manifestare a cleptomaniei în artă pentru că el se hrănește din cuceririle progresului și din elementele creatoare preluate de la alte discipline, construind spectacole-hibrid, colaje formate din elemente care n-au o origine omogenă și în plus sunt fragmentare și compromit teatrul ca „personalitate“ de sine stătătoare. Prin multiplicarea elementelor preluate din alte domenii, teatrul bogat încearcă să iasă din impasul în care a ajuns din cauza concurenței cinematografului și televiziunii. Întrucât cinematograful și televiziunea au surclasat teatrul în domeniul operativității mecanice (montajul, schimbarea locului acțiunii, compoziția cadrului etc.), în virtutea unei compensații de factură freudiană, în interiorul teatrului bogat a început să se resimtă necesitatea unui „teatru total“, care să fie în măsură să ducă până aproape de

absolut integrarea în realizarea scenică a posibilităților pe care le oferă diferitele discipline creatoare fără a spune „nu“, spre exemplu, dotării cu ecrane pentru proiecția în spectacol a unor secvențe filmate. Ecrane care, printr-o mecanică foarte complexă a scenei și a sălii, le-ar permite acestora să aibă o geometrie variabilă, ceea ce ar permite, la rândul ei, deplasarea și dinamizarea suprafețelor de joc, astfel încât să fie posibile atât deplasarea planșeului sălii, cât și a scenei. Toate acestea i-ar putea oferi spectatorului o perspectivă variabilă pentru urmărirea acțiunii. Dar e ceva fals.

Oricât de mult și-ar dezvolta infrastructura tehnică, teatrul tot va rămâne – în acest domeniu – mai sărac decât cinematografia sau televiziunea. Tocmai de aceea noi propunem ca teatrul să-și accepte statutul sărăciei. În practica spectacolelor pe care le montăm, noi am renunțat chiar și la divizarea spațiului în scenă și sală; am constatat astfel că, pur și simplu, nu ne trebuie decât o sală goală în care, pentru fiecare premieră, redistribuim suprafața de joc pentru actori și pe cea rezervată spectatorilor. Devin astfel posibile relații de o mare diversitate între aceste elemente. Actorii se pot desfășura în zone și intervale presărate printre spectatori, devenind o emanație a lor, un fel de corifei ai colectivității care păstrează contactul nemijlocit cu sala și care, prin acțiunile lor, îi impun un rol în spectacol (un rol pasiv în acțiune, așa cum se întâmplă, de exemplu, în spectacolele noastre cu *Cain* după Byron ori cu *Sakuntala* după Kālidāsa¹). Dar spectatorii

¹ Kālidāsa (sec. IV–V d.Hr.) – poet și dramaturg indian de limbă sanscrită. Piese sale *Inelul Sakuntalei* și *Norul mesager* se bucură de succes și azi (n. tr.).

pot fi așezați și departe de actori. Ei pot fi plasați, de pildă, în spatele unui gard înalt de deasupra căruia nu apar decât capetele lor (*Printul constant*, după Calderon); de acolo, de sus, ca dintr-o perspectivă foarte precară, publicul îi urmărește pe actori ca pe niște animale în padocul grădinii zoologice; publicul este spectator la fel ca la o coridă sau ca studenții la medicină care urmăresc desfășurarea operației ori pur și simplu ca unii care se uită pe furiș, știind că fapta lor reprezintă o contravenție morală. Actorii pot și să acționeze printre spectatori fără să-i vadă, privind prin ei ca prin geam; pot să înalțe diferite construcții printre spectatori, îi pot îngloba în acestea, dar nu în desfășurarea acțiunii, ci în arhitectura ei, le pot da un sens vizual sau îi pot supune unei presiuni a spațiului, densificării acestuia, limitării lui (*Akropolis* de Wyspiański¹). În sfârșit, întregii săli i se poate atribui specificul unui loc foarte precis: „cina cea de taină“ a lui Faust² – niște mese mari din refectoriul mănăstirii unde Faust își primește oaspeții; ca la un ospăț baroc, el îi servește cu diferite episoade ale propriei sale vieți jucate pe blatul meselor, printre spectatori. Numărul variantelor posibile este nelimitat; într-un teatru de dimensiuni reduse, amenajarea întregii săli pentru fiecare spectacol în parte pare cea mai simplă și, în paranteză fie

¹ Wyspiański, Stanisław (1869–1907) – poet, dramaturg, arhitect și pictor polonez a cărui biografie este legată de orașul Cracovia, iar activitatea literară de mișcarea Młoda Polska (Tânăra Polonie); colaborator al revistei *Życie (Viața)*. Cel mai mare succes în dramaturgie este piesa *Wesele (Nunta)*. În domeniul picturii, Wyspiański a revoluționat arta decorativă (n. tr.).

² *Tragica poveste a doctorului Faust – The Tragical History of Doctor Faustus*: piesă de teatru de Christopher Marlowe (1564–1593), jucată probabil în perioada 1594–1597, dar publicată postum, abia în 1604 (n. tr.).

spus, nu este mai costisitoare decât o scenografie așa-zis normală. Dar să presupunem că esența problemei nu constă în renunțarea la separarea scenei de sală; din acest punct de vedere, în teatrul nostru, am creat condiții aseptice de laborator, un teren favorabil cercetării, în mod deosebit interesându-ne posibilitatea ca pentru fiecare tip de spectacol să căutăm cea mai potrivită relație spectator-actor în așa fel încât, ulterior, să putem trage niște concluzii în legătură cu organizarea spațială a reprezentației.

Am renunțat la jocul de lumini, ceea ce ne-a permis să descoperim o gamă întreagă de posibilități pentru ca actorul să utilizeze lumina care vine din surse fixe, să exploateze în mod conștient zonele de umbră, ca și pe cele luminate etc. Și, mai ales, ne-a făcut să înțelegem că, dacă spectatorul stă în lumină, deci dacă este vizibil, prin forța lucrurilor el funcționează ca parte din spectacol. Dar s-a dovedit apoi că, la fel ca personajele din tablourile lui El Greco, printr-o tehnică spirituală, actorul poate deveni luminos, se poate „ilumina“, poate deveni într-o câțiva un izvor de „lumină psihică“.

Am renunțat la machiaj, la nasurile false și burțile îndesate cu câlți, pe scurt la tot ce pregătește actorul în cabină înainte de a ieși în fața publicului. Și astfel am constatat că teatrală și, în teatralitatea sa – fascinantă și oarecum „magică“, este, de fapt, numai capacitatea actorului de a se metamorfoza sub privirile spectatorului dintr-un tip în alt tip, dintr-un caracter în alt caracter, dintr-un personaj în alt personaj, totul la modul sărac, adică utilizând doar mijloacele pe care i le oferă propriul său corp și cunoașterea meseriei. Și astfel, spre exemplu, capacitatea actorului de a-și constitui diferite măști ale fizionomiei

prin utilizarea unor mușchi anume ai feței sale și a unor impulsuri interioare îi oferă spectatorului sentimentul unei transsubstanțieri teatrale deosebite, pe când masca pregătită de modelator sau machior este numai un fel de truc.

Costumul depozitat de valoarea lui autonomă, care „nu există” în absența actorului și a acțiunilor lui, s-a dovedit că poate fi transformat în văzul spectatorilor, pus în contrast cu acțiunile actorului etc. Eliminarea din teatru a elementelor plastice care vorbesc (în loc să vorbească acțiunea, adică actorul în calitatea lui de nod viu al acțiunii) a deschis posibilitatea ca, din obiecte dintre cele mai simple, elementare și tangibile, actorul să creeze în cursul acțiunilor sale obiecte noi, întrucât acțiunea lui îi permite să metamorfozeze podeaua încăperii în întinderea mării, masa în confesional, orice obiect de metal într-un pseudopartner viu etc. S-a dovedit, de asemenea, că abia eliminarea din teatru a muzicii mecanice și chiar a celei produse de o orchestră independentă de actori îi permite spectacolului să devină muzical pentru că astfel e posibilă construirea muzicii în chiar sânul teatrului printr-un ansamblu de voci umane, prin efectul creat de lovirea unui obiect cu un alt obiect, prin lovirea podelei cu talpa etc. Și am mai înțeles că textul în sine nu ține de domeniul teatrului, ci se integrează în acest univers numai prin felul în care este exploatat de actor, adică printr-o anumită intonație, prin diferite asocieri de sunete ca vorbire muzicală.

Acceptarea sărăciei în teatru, despuierea teatrului de tot ce nu e strict teatral, concentrarea asupra a tot ce constituie un embrion, o rădăcină, au scos la iveală o altă bogăție care

aștepta ascunsă în specificul teatrului, cu alte cuvinte în sfera profesionalismului.

Să vorbim acum despre spectacol ca act de transgresie. De ce ne ocupăm oare de artă? Ca să ne depășim anumite bariere, să ieșim din propriile noastre limite, să umplem ce este gol și infirmitate în noi ca să ne realizăm sau – îmi vine să folosesc acest cuvânt – să ajungem la împlinire. Nu vorbim despre o stare, nu vorbim pur și simplu despre o condiție, ci despre un proces, despre un fel de punere în mișcare, ce face ca tot ceea ce e întunecat în noi să fie inundat de lumină. În acest efort de căutare a adevărului despre noi înșine, de a ne debarasa de masca vieții, prin tot ce e palpabil, corporal și chiar fiziologic, de multă vreme, teatrul a însemnat pentru mine locul unei provocări, a însemnat o sfidare pentru actor și, implicit, pentru spectator (sau, invers, o sfidare pentru public și, inerent, și pentru actor) cu încălcarea stereotipurilor în privința modului de a vedea, de a simți, de a judeca, o încălcare cu atât mai drastică, cu cât aceste stereotipuri sunt imprimare adânc în organismul uman, în respirație, în trup, în impulsurile interioare; e vorba de încălcarea unor tabuuri, de **transgresie**, care, șocând, ne permite să ne smulgem masca și, într-o despuiere completă, prin expunerea goliciunii, ne ajută să ne dăruim unui ceva foarte greu de definit, care e însăși și Eros, și Caritas.

M-am simțit tentat să operez tocmai în domeniul situațiilor consacrate prin tradiție, al situațiilor elementare, arhaice, tabu (religie, tradiții naționale etc.). Am simțit nevoia să înfrunt aceste valori care mă fascinau, mă umpleau de febră interioară, dar eram în același timp tentat să le abordez la modul

blasfemiator, lezându-le, maltratându-le sau, poate, mai degrabă **confruntându-mă** cu ele de pe poziția experienței individului ce intră în contradicție cu experiențele și prejudecățile timpului. Unii critici au numit acest element prezent în spectacolele noastre „impactul cu rădăcinile“, alții – „dialectica persiflării și apoteozei“, dacă nu l-au definit pur și simplu ca „religia care se exprimă prin blasfemie și iubirea care se manifestă prin ură“.

În momentul în care practica și observarea a ceea ce făceam a trecut din registrul subconștient în cel conștient, cu alte cuvinte când am trecut de la practică la metodă, atunci a trebuit să revin la istoria teatrului, ca și la alte domenii ale cunoașterii umane, cum ar fi antropologia culturii sau psihologia și să procedez la un fel de raționalizare, să fac o trecere în revistă a ideologiei existente pe această temă. Și atunci m-am lovit, de data aceasta în mod pe deplin conștient, de problema mitului văzut pe de o parte ca situație umană elementară, iar pe de altă parte ca un complex colectiv, ca un model care trăiește în psihicul colectivității, inspirând în mod independent și inconștient comportamentele și reacțiile colective.

În perioada când încă mai constituia o latură a vieții religioase, dar era **deja teatru**, el elibera energia spirituală a spectatorului prin materializarea mitului și profanarea, încălcarea lui festivă; ca urmare a acestei operațiuni, spectatorul își putea identifica din nou adevărul său personal în întregul adevărului mitic prin sentimentul spaimii, atingând pragul *catharsis*-ului. Nu întâmplător tocmai în Evul Mediu s-a născut conceptul de *parodia sacra*.

Dar astăzi situația este diferită. Colectivitatea nu se mai definește prin intermediul religiei, formele tradiționale ale mitului sunt într-o stare avansată de „erodare“, de dispariție și de noi incarnări, situație în care publicul, în relația sa – conștientă sau inconștientă – cu mitul, înțeles ca un complex colectiv, a devenit extrem de eterogen. În același timp însă suntem mult mai strict determinați de certitudinile intelectuale. Toate acestea fac ca șocul prin care am putea da asaltul asupra straturilor adânci ale psihicului nostru, situate oarecum în afara măștii pe care o purtăm în viața cotidiană (pentru că ele sunt autenticul din noi) – acest șoc să fie, deci, mult mai greu de provocat; în aceeași măsură, astăzi este deja imposibilă o identificare colectivă a individului cu mitul, cu alte cuvinte identificarea adevărului individual cu cel universal.

Și atunci, ce mai este posibil în ziua de azi? În primul rând este posibilă **confruntarea** cu mitul, în loc de **identificarea** cu el; adică, nerenunțând la experiențele individuale și la ceea ce există în noi din spiritul și experiența timpului prezent, rămâne posibilă încercarea de încorporare în mit, de a intra în pielea mitului, chiar dacă nu ni se potrivește întru totul, recunoașterea faptului că problemele noastre, privite din perspectiva „rădăcinilor“, sunt relative și că tot relative sunt și „rădăcinile“ privite din perspectiva timpului prezent. Dacă acest demers este brutal, dacă-l îndeplinim ca fiindu-ne dictat de rațiuni superioare, despuindu-ne de tot ce avem mai intim, dăruind sau „jertfind“ ceea ce în viața cotidiană este pentru noi intangibil, atunci masca vieții noastre va fi spulberată.

În al doilea rând, în măsura în care la urma urmei nimic nu e sigur și deja nimic nu mai e clar pentru nimeni, domeniul indispensabil de certitudine care să ne permită depășirea unor granițe rămâne doar calitatea organismului uman de a fi palpabil. Și nimic altceva nu poate funcționa ca tabu, în afara mitului materializat în univocitatea actorului, în organismul lui viu. Încălcarea intimității unui organism viu, dezvelirea acestuia în concretețea lui fiziologică și în impulsurile sale interioare, împinse atât de departe, încât să depășească chiar și barierele excesului, îi va restitui situației mitice concretețea ei umană universală, va permite trăirea adevărului.

3

A întreba despre surse raționale de inspirație (vehiculate de intelect) în situația în care vorbim despre metodă este un lucru riscant. Când utilizez formulări în care apare cuvântul „cruzime“ sunt imediat întrebat despre Artaud pentru că și el are astfel de formulări, chiar dacă acestea trimit la cu totul alte experiențe, care capătă un sens ușor diferit. Artaud a fost un vizionar de anvergură excepțională în teatru; el n-a avut posibilitatea de a face cercetări pe termen lung, bazându-se pe practică, și poate astfel se explică de ce textele sale sunt lipsite de dimensiunea metodică și, deci, nu pot fi luate ca propuneri clare. Ele sunt niște preziceri – uimitoare și pe care timpul le confirmă –, dar nu constituie un îndreptar de acțiune. Apoi, când folosesc formulări de genul „rădăcini“, „substrat mitic“,

sunt întrebate despre Nietzsche, în schimb, când mă refer la același lucru, folosind sintagma „reprezentări colective“, automat aud numele lui Durkheim¹, iar, dacă pronunț cumva cuvântul „arhetipuri“, vorbim despre Jung². Trebuie să precizez însă că formulările mele iau naștere din conjuncturi create de practica meseriei, ele nefiind rezultatul vreunei operațiuni intelectuale efectuate pe baza datelor oferite de alte discipline umaniste (chiar dacă pot fi analizate și din acest punct de vedere).

Când vorbesc despre partitura semnelor la un actor, mi se pun întrebări în legătură cu conceptul de „semn“ în teatrul oriental, mai exact în teatrul clasic chinez, mai ales dacă interlocutorii mei știu că am studiat acest fenomen la fața locului. Numai că, în teatrul oriental, semnul este o invariabilă, este o literă dintr-un alfabet cunoscut de spectator, pe când aici vorbim mai degrabă de cristalizarea rolului în semne, de articularea psihofiziologiei actorului într-o partitură de semnificații,

¹ Durkheim, Emile (1858–1917) – sociolog francez, profesor de pedagogie și științe sociale la Bordeaux, apoi la Sorbona, unde a înființat Catedra de Sociologie. El a insistat asupra specificității faptului social față de fenomenele organice sau psihologice, observând că acesta este exterior individului și are o mare putere de coerciție asupra lui. Durkheim acordă, de asemenea, un rol important sistemului de reprezentări colective (n. tr.).

² Jung, Carl Gustav (1875–1961) – psihiatru și psiholog elvețian, discipol al lui Freud, de care s-a detașat însă în 1913. Jung refuză să identifice libidoul cu impulsul sexual, văzând în libido o energie vitală fundamentală. Ideea lui cea mai originală este „inconștientul colectiv“ care ar fi structurat de „arhetipuri“. Acestea se exprimă în imagini simbolice colective (mituri, religii, folclor) sau în opere de artă, visuri ori simptome nevrotice. Psihologia profunzimilor lui Jung își propune să ajungă la acel fond universal comun care unește individul cu specia și cosmosul (n. tr.).

cu alte cuvinte de despuierea reacțiilor umane până la schelet, dacă ne putem exprima astfel, până la suport.

Nu încerc să spun că, în ceea ce facem, noi nu suferim niciun fel de influență sau că tot ce facem este absolut nou. În mod adesea inconștient pentru noi, așa cum respirăm aerul continentului care ne-a dat viață și al civilizației care ne-a format, preluăm și noi o serie întreagă de tradiții, de informații despre om și despre artă, de prejudecăți, de prognoze și așteptări și toate acestea au o influență asupra acțiunilor noastre, chiar dacă la nivel conștient am rupt orice legătură cu ele. Chiar și *post factum*, după ce prin practica meseriei am ajuns la conștientizare și începem să ne facem un bilanț (având ca termen de comparație inclusiv numele pe care le-am amintit și fenomenele externe despre care vorbeam), mai facem anumite retușuri, „retroactiv“ față de ceea ce a fost deja conștientizat sau începem să înțelegem mai clar alte posibile perspective.

Confruntându-ne cu ansamblul tradiției Marii Reforme din teatru, de la Stanislavski la Dullin și de la Meyerhold la Artaud, ne dăm și noi seama că nu construim de la zero, pentru că oricum am respirat un anumit aer și, identificând în practica noastră realizarea unor sclipiri de intuiție străine (chiar dacă în ceea ce am făcut noi nu se poate vorbi de o influență directă), ne însușim lecția umilinței, spunându-ne că orice meserie are anumite drepturi obiective și că nu ne este dată nouă posibilitatea de a ne împlini altfel decât printr-un fel de ascultare superioară, printr-un fel de „autoritate“ și „vigilență“, cum zicea Thomas Mann.

În teatrul pe care îl conduc mă bucur de o poziție personală destul de specială; eu nu sunt pur și simplu directorul sau regizorul, ci într-o mult mai mare măsură eu sunt maestrul, îndrumătorul activității, dacă nu chiar, așa cum se exprimă uneori câte cineva, „mentorul spiritual“. Ar fi o neînțelegere însă ca relația mea cu actorii să fie considerată unidirecțională. Dacă în propunerile de amenajare spațială pe care ni le face colaboratorul nostru, arhitectul Jerzy Gurawski¹, se reflectă sugestiile mele, trebuie specificat că însuși modul cum văd eu aceste lucruri este interdependent, fiind, de fapt, rezultatul unor ani de colaborare cu el.

În schimb, lucrul cu actorul care mi se încredințează este ceva incomparabil mai intim și mai fecund; dacă disponibilitatea și ceea ce, destul de imperfect, am putea numi încrederea lui sunt concrete, vigilente și absolut nelimitate, nelimitată devine și în mine dorința de a scoate la iveală posibilitățile extreme de care dispune el, nu eu. Setea lui de a progresa este însoțită de observațiile, uimirea și dorința mea de a ajuta; ceea ce constituie progresul meu proiectat asupra lui sau, mai degrabă, **descoperit în el însuși** face posibil progresul nostru comun și devine un fel de revelație. Ceea ce este cu totul altceva decât a învăța pe

¹ Gurawski, Jerzy (n. 1935) – proiectant, arhitect și scenograf polonez, profesor la Universitatea Politehnică din Poznań. A colaborat cu Teatrul Laborator al lui Grotowski pentru care a realizat amenajarea spațială a spectacolelor: *Sakuntala* – 1960, *Mosii* – 1961, *Kordian* – 1962, *Akropolis* – 1962, *Faust* – 1963, *Prințul Constant* – 1965 etc. (n. tr.).

cineva ceva; este mai curând fenomenul dus la extrem de a-i ieși cuiva în întâmpinare. În lucrul cu actorul este posibil un fenomen deosebit, acela de „dublă naștere“. Este momentul în care actorul vine pe lume – pentru a doua oară – nu numai în domeniul artistic, ci într-o și mai mare măsură ca personalitate. „Nașterea“ lui este însoțită de „nașterea“ care se repetă mereu a îndrumătorului activității sale, care îl veghează pe actor și – iertată fie-mi formularea! – îl asistă în acceptarea definitivă a esenței umane.

Acest articol al lui Jerzy Grotowski a fost publicat în revista lunară *Odra* (Wrocław, nr. 9/1965), în *Kungs Dramatiska Teaterns Program* (Stokholm, 1965), în revista bilunară *Scena* (Novi Sad, nr.5/1965), în *Cahiers Renaud-Barrault* (Paris, nr. 55/1966) și în *Tulane Drama Review* (New Orleans, vol. 35, 1967).

Cuprins

PREFAȚĂ

Grotowski sau lungul drum al nopții către zi.	7
Grotowski: „Ce facem azi?“	39

TEXTE DIN ANII 1965-1969

Spre un teatru sărac.	57
Actorul dezgolit	78
Teatrul Laborator „13 Rânduri“	91
Nu era pe deplin el însuși	101
Tehnici actoricești.	115
Teatru și ritual.	131
Exerciții.	164
Vocea.	194
Răspuns lui Stanislavski	236

ANEXE

Konstanty Puzyna

Întoarcerea lui Hristos. 265

Konstanty Puzyna

Anexă la *Apocalypsis* 285

Tadeusz Burzyński [Buski]

Grotowski – neiluzoria măreție. 292

Zbigniew Osiński

Grotowski indică direcțiile: de la Drama Obiectivă
(1983–1985) la Artele rituale (începând din 1985) 305

Jerzy Grotowski

Performer 348

Nota editorului polonez 357